

Catharsis (II)

Atitudinea uneori violent negativă față de teatrul metaforic își găsește probabil una din explicații în identificarea acestuia cu teatrul absurdului, ai cărui promotori au avut una dintre cele mai nefericite inspirații, când s-au oprit asupra termenului, cu care și-au anunțat ieșirea în lumea bună a literaturii. Termenul este evident șocant, la fel de șocant cum a fost cîndva și decadentismul, și, tot ca acesta din urmă, are o notă de teribilism și o dorință de modă, de care acele profunde meditații care sînt piesele lui Beckett sînt cu totul străine. Cu timpul termenul a intrat într-o circulație curentă, dar în aerul care înconjoară viața teatrală a continuat să plutească o anume suspiciune și orice piesă, care nu aducea neapărat a Labiche sau a alt clasic de aceeași talie, era destul de repede încadrată în absurd, chiar dacă principala legătură era cea disociațivă. Absurdul a devenit astfel, destul de repede, nu un curent care a reunit cîteva personalități apropiate ca temperament artistic, ci un mod de existență al teatrului contemporan. Și atunci, a venit o vreme cînd a început să se proclame sfîrșitul absurdului și o înviere a acelor piese valoroase, pe care le-au scris Labiche și compania.

În acest sens, cred că un mare deserviciu mișcării dramaturgice contemporane, l-au făcut „furișii”, nu atît prin faptul că furia lor, în comparație cu furia lui Beckett sau Tennessee Williams, s-a dovedit a fi supărarea unui tînar care e obligat să stea duminică seară acasă, cît mai ales prin faptul că și-au făcut un titlu de glorie din descrierea vaselor de bucătărie, și un sens al existenței din acel nonconformism juvenil care înseamnă să fii obraznic cu papa. Dramaturgia furioșilor, în pofida unei anumite aparente de modernitate, a fost în ultima instanță un strigăt care

invita la o reîntoarcere la vechiul teatru, în tot ce avea el mai perimat și mai uzat. Facilitatea acestui teatru cu șopîrle, drumul bine lustruit spre diversele dame cu camelii din perioada televizoarelor și aparatelor cu tranzistori au jucat destul de bine rolul valorii și al adevărului dramaturgic, iar descrierea unei mansarde în care se ceartă o pereche oarecum căsătorită, rolul unui proces de cunoaștere. În aceste condiții dramaturgia metaforică a fost privită nu o dată, mai ales prin identificarea cu absurdul, ca un fel de epigonism, ca o modă întîrziată datorită unei lipse elementare de informație estetică.

În contextul real al dramaturgiei moderne, delimitat cronologic de Cehov și de dramaturgia simbolistă, absurdul nu este nici măcar unul din fenomenele cele mai timpurii, dar este, evident, unul din fenomenele cu cel mai pronunțat caracter programatic. Indiferent însă de gradul de etalare a programului estetic, absurdul este mult mai încadrat în context decît pare la prima vedere și, deși senzația inițială a fost cea a unei reacții fulminante, absurdul, în ultimă instanță, nu este decît o confirmare particulară a unei evoluții.

Teatrul premodern s-a dezvoltat sub obsesia oralității impuse de spectacol, oralitatea însă n-a fost numai un moment al spectacolului, ci a devenit una din formele de existență a piesei, unul din modurile ei fundamentale de circulație. Calitatea generală a literaturii premoderne de a fi un izvor de informație a căpătat, mai ales în piesa curentă, în piesa de repertoriu a secolului al XIX-lea, o constituită expresie formală, realizată printr-o pseudodicotomie — combinarea caracterului liniar și rezumabil al piesei de teatru. Liniar, pentru că indiferent de

gradul de complexitate a subiectului piesa ne transmite o informație oarecare (de obicei despre un episod biografic) și rezumabil, pentru că piesa reprezintă o dezvoltare a unei fișe de conspect, care, e drept, ieșea din mecanismul celor patru acte, al subiectului și al tipurilor de personaje cu o tentă de salvare sau de dramă, și purtând pe ea amintirea unor personaje și a unor întâmplări. Dar piesele care se nasc dintr-o fișă sînt întotdeauna reducibile la o fișă și acest caracter vădit reductibil al piesei de repertoriu combinat cu caracterul ei liniar au permis nu numai o mare dezvoltare a clișeelelor dramatice, dar mai ales o alunecare lină și plăcută pe canalul oralității. Astfel, echilibrul dublei existențe a dramaturgiei — cea literară și cea teatrală — s-a frînt, piesele au devenit tot mai mult niște bunuri exclusive ale teatrelor, cu un vag ecou al provenienței lor literare. De aici, probabil, provine o curioasă prejudecată a oamenilor de teatru, conform căreia piesele cele mai bune vor fi scrise nu de dramaturgi, ci de prozatori și de poeți — piesele curente s-au dezis oarecum de condiția lor literară și s-au apropiat de o condiție folclorică.

Simbolistii și Cehov au însemnat o ruptură brutală față de această involuție a dramaturgiei care a început să se manifeste din ce în ce mai pregnant în secolul trecut, dar nici Cehov, nici simbolistii nu constituie propriu-zis sursa teatrului modern. De fapt, cred că se poate vorbi de două surse ale teatrului modern — dezvoltarea civilizației și structura capodoperei.



Excepționala dezvoltare și proliferare a instrumentelor de informație nu au dus dramaturgia atît la un sentiment de eliberare de o funcționalitate, care s-a, dovedit a fi pînă la urma străină ei, dar au dus în primul rînd la o excludere a dramaturgiei din sfera mijloacelor de informație, evidențiind caracterul precar și incapacitatea structurală a textului dramatic de a rezolva niște sarcini informaționale reale. Acest statut modificat al literaturii a obligat-o la o anumită evoluție impredictibilă pentru toți cei care s-au scotit a fi predecesori. Exactitatea informației transmisă prin literatură s-a dovedit a fi o inexacitate, precizia s-a dovedit a fi o imprecizie, acuitatea s-a dovedit a fi falsă, iar senzația s-a dovedit a fi ignoranță. Încercarea naturalistilor de a imprima o alură „științifică” lucrărilor dramatice, tot balastul penibil al diverselor teze despre ereditate, alcoolism etc., tot efortul de a face din dramaturgie terenul unor experimente științifice,

toate acestea n-au reprezentat mai mult decît diversele comedioare despre amănții ascunși prin dulapuri. Literatura a fost pusă astfel în situația de a se purifica, mai mult decît atît, purificarea a devenit singura alternativă existențială a literaturii, altfel totul risca să se transforme în spectacol de revistă și în pagina duminicală a cotidianelor. În ultimă instanță, numărul uriaș al curentelor apărute între cele două războaie reprezintă un efort colectiv de a depista structurile cele mai plauzibile. Faptul că au fost destule curente care s-au stins fără să poată aduce nimic, nu ne spune decît că soluția propusă a fost o eroare tragică, dar în nici un caz nu ne spune că soluția, oricare ar fi fost ea, n-ar reprezenta simptomul unei căutări.

Cum se întâmplă destul de des în asemenea cazuri, în pofida unei repudieri periodice, și uneori nete, a trecutului, privirile s-au îndreptat spre „textele” pe care nu a îndrăznit nimeni totuși să le arunce peste bordul acelor nave, pe care plecau spre necunoscut reprezentanții curentelor nou-născute. Marile piese ale trecutului au început să fie privite încet, încet cu alți ochi decît au fost privite înainte, iar faptul că Hamlet a fost definit cu o patimă egală cînd abulic cînd non-abulic a încetat să mai fie o sursă pentru anecdote și a devenit simptomul unei structuri.

Secolul XX a însemnat astfel o reevaluare a capodoperei, o reducere a numărului general de adjective folosite în beneficiul unei deplasări. Marile opere ale literaturii dramatice au fost privite tradițional ca niște momente ale încadrării, dar ale unei încadrări de un anumit tip, în care virtuțile sînt amplificate, sînt ridicate la o putere X prin accidentul scriitorului de geniu. Aici, probabil că este vorba de o eroare, de una din acele erori tradiționale care devin cu timpul convingătoare ca niște postulate. Shakespeare apare astfel ca un Whetstone ridicat la puterea X, Cehov ca un Victor Krîlov ridicat la puterea X, diferența devine numai de calitate, nu și de structură. Lumea devine astfel plină de Shakespeari și de Cehovi mai mititei, un fel de elogiu adus mediocrității, din care apare, din cînd în cînd, un uriaș, deosebit de context doar prin proporțiile sale. Operația Shakespeare n-a însemnat numai o îmbunătățire a textelor existente, operația Shakespeare a însemnat în primul rînd o spulberare a acestor texte, într-un fel chiar o desființare a lor. Faptul că o capodoperă are un caracter divers interpretabil nu rezidă numai într-o transcriere mai frumoasă a clișeelelor utilizate, ci o altfel de atitudine estetică. Un răspuns este bun numai pînă la o anumită cunoaștere a datelor întrebării, o mai bună cunoaștere a datelor întrebării, care va veni în mod fatal după un anumit timp, va anula calitatea răspunsului precedent. Literatura minoră, literatura curentă a fost într-un fel o literatură deschisă, în care se mima un fenomen și se încerca un răspuns.

Uneori, răspunsurile au fost foarte interesante, dar a venit o vreme cînd informația a devenit mai amplă și vechiul răspuns, inutil. Marea dramaturgie însă a fost într-un fel o literatură închisă, niște universuri constituite perfect, perfect, nu numai datorită unor calități strict formale, dar mai ales datorită caracterului finit al universului. Dramaturgia minoră reprezintă de obicei niște lucrări începute, ceea ce le-a și permis o mare deschidere, nu o dată o falsă deschidere, spre un sistem cotidian de referință. Marea dramaturgie reprezintă niște lucrări terminate, și din această cauză asociațiile devin posibile cu cele mai diverse sisteme de referință. Diversele interpretări care se dau nu atît lui Hamlet ca personaj, cît mai ales lui Hamlet ca om posibil se datoresc faptului că universul piesei nu se subscie, nu se subordonează unui fenomen anume, și, din această cauză, devine asociabil, dar nu și subordonabil, cu fenomene dintre cele mai diferite, opuse și contradictorii. Caracterul divers interpretabil al marilor opere își găsește astfel sursa în structura lor metaforică, în absența unei deschideri precise spre un fenomen limitat. Inexistența unui răspuns ferm și exact este, oricît ar părea de ciudat, un moment de profunzime, un efort de a depăși temporalitatea unei informații, care, oricum, se va perima și care chiar în mo-

mentul elaborării ei conține un fals, datorită raportării ei limitate.

Teatrul modern, revendicîndu-se din aceste modalități structurale, s-a angajat pe o orbită a meditației autentice, poate lipsită de acel patos superficial pe care-l întîlnim, să spunem, la romantici, dar care nu-l transformă pe spectator într-un consumator de răspunsuri plate și banale. Dramaturgia modernă, mai curînd îl obligă pe spectator să participe la o meditație, decît să-l invite la o discuție. Poate, din această cauză teatrul modern este în general străin acelor momente gingașe și galante, care au constituit ambalajul atîtor piese. Discuția este dură și sensul acestei discuții este revelația unei surse a asociațiilor și nu prezentarea unei formule patetice, sau sarcastice, legată cu o panglică roz sau îmbrăcată într-o pelerină neagră.

Evident însă că transformarea structurii capodoperei într-o modalitate tehnică, chiar dacă este vorba de o tehnică a meditației, nu înseamnă și o garanție a valorii. Faptul în sine că o piesă este metaforică și în consecința acestei stări de lucruri divers interpretabilă ne sugerează un efort de gîndire, dar nu ne spune încă nimic despre valoare. Pentru că, dincolo de tehnică sau de modalitate, va plana întotdeauna umbra talentului, de care sîntem responsabili, dar pe care nu-l hotărîm.

Carnet I.A.T.C. Întîmplare sau simptom ?

Înfăptuind, în această toamnă, o mai veche intenție: de a oferi unor intelectuali din alte profesii, pasionați de teatru, precum și unor actori care manifestă interes și chemare pentru regie, posibilitatea să abordeze *calificat* ceea ce consideră a fi adevărata lor vocație. Institutul de Teatru „I. L. Caragiale” a înființat, experimental, cursuri supra-universitare de regie, cu durata de doi ani. Barajul dificil al primului examen de admitere, conceput la un nivel foarte înalt, a fost tre-

cut, la Facultatea de regie-teatru, de numai doi candidați (tinerii actori Adrian Lupu și Nicolae Scarlat, care și-au dovedit, în teatrele lor, pasiunea activă pentru ansamblul creației de spectacol). Comisia, optînd pentru exigență fără rabat, a preferat să nu ocupe, în mod formal, toate cele patru locuri. Dincolo de orientarea înțeleaptă, ce merită toată prețuirea, și de interesul declarat cu care vom urmări rezultatul experienței, cîteva probleme în jurul acestei prime sesiuni merită să constituie subiect de meditație. Faptul că nu s-a creat competiția strînsă de valori preconizată, că între nivelul general al candidaților și „alitudinea ideală” a probelor a existat un decalaj evident, se datorește oare doar unor împrejurări concrete, legate de popularizarea concursului în rîndurile celor virtual interesați, www.cimec.ro teata or-

ganizatorică, încă precară, a pregătirii spectacolului reprezentînd probă eliminatorie? Sau este vorba de un fenomen mai profund, legat de schimbarea mentalității față de teatru? Altădată, scena românească atrăgea irezistibil tineri cu formație filozofică, literară, arhitectică și plasticieni, și se îmbogățea, la rîndul ei, cîștigînd din întîlnirea cu aceștia viitoare, sevă, prospețime, puncte de vedere noi; unii dintre principalii săi animatori au venit spre teatru maturizați de alte profesii. Să fi pălit această aură? Dacă tinerii intelectuali nu prea mai vin spre teatru, e un semn că lucrurile trebuie privite și din celălalt unghi; nu cumva ceea ce teatrul le oferă este prea puțin, prea mărunț, prea neînsemnat, ca ei să simtă vibrînd aci o mare energie a timpului lor?